

### SpurenSuche: Gekritzelt\_geschichtet

Schulte, Rebekka

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schulte, R. (2012). SpurenSuche: Gekritzelt\_geschichtet. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 36(2/3), 151-164. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56560-2>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

*Rebekka Schulte*

## SpurenSuche: Gekritzelt\_geschichtet

Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt. Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut, wenn er im Atelier ganz auf sich gestellt ist. Ich folgerte also, dass ich ein Künstler in einem Atelier war und demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein musste. Was tatsächlich ablief, war, dass ich Kaffee trank und hin- und herging. Die Frage kam dann auf, wie ich diese Aktivitäten strukturieren konnte, so dass sie Kunst werden oder eine andere Art von geschlossener Einheit, die anderen Menschen zugänglich gemacht werden könnten. An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund (Nauman, 1996, S. 112f.).

Irgendwann entschied ich mich zu zeichnen, ausschließlich zu zeichnen. Ich probierte Stühle und Dinge und Menschen. Aber das half mir nicht weiter. Ich kam mir in meinen Möglichkeiten doch sehr begrenzt vor. Natürlich ist es eine Aufgabe, einen Stuhl, ein Ding, einen Menschen zu zeichnen, doch geht es dann um eben diese Sache. Inhaltlich. Schon beim Zeichnen merkte ich, dass mich die zufriedenstellende Darstellung des Dings selbst nicht so sehr reizt, es ist vielmehr das Drumherum um das Ding, das, was vermeintlich zum Ding gehört, das was ich erahne, meine Geschichte, die ich zu dem Ding spinne und diese ganzen vagen Dinge, die da sind.

Auch konnte ich noch nie tolle Bildideen inhaltlich umsetzen, die *politischen*, die utopischen, die gesellschaftskritischen. Das heißt: in mir sind sie gar nicht vorhanden. Dann war ich unzufrieden mit meiner Linie, denn sie war zwar talentiert und schön und artig und brav, doch nicht die meine.

Ich hatte gelernt zu zeichnen. Die Linie als Möglichkeit die Dinge mittels einfacher Konturen darzustellen. Die Linie als starker Abstraktionsprozess, der die räumliche Wahrnehmung auf Linien, Umrisse und Flächen reduziert (vgl. Bleyl, 2009, S. 73). Doch meine Linie wollte eine andere sein, meine. Das spürte ich, das sah man auch. So machte ich mich auf die Suche nach meiner Linie, meiner Spur, die ich hinterlassen könne. Einerspüren meiner Linie machte ich mir zur Aufgabe. Eine Linie, die ich weiter gut gebrauchen konnte (ebd., S. 73).

Mir geht es nicht um einen Wiedererkennungswert des Gezeichneten, auch weniger darum, ob ich bestimmte Bildinhalte mittels der Zeichnung transportieren kann.

Es geht mir um den Moment des Zeichnens. Das Abarbeiten an dem Moment, an und mit der Linie. Das Tun. Und natürlich das Finden einer adäquaten Linie, die gespürt werden kann. Wenn ich sage: »Ich zeichne«, dann meine ich nicht schön zeichnen, abzeichnen oder für das bewertende Auge prompt erkennbar zeichnen, im klassisch akademischen Sinne zeichnen, sondern zeichnen, um zu zeichnen. Es ist nicht der »höhere Ästhetizismus« (Barthes, 1983, S. 13), der mich interessiert; es ist ein Erleben der Linie. Also noch einmal: »Kein Linienpathos, keine Schönlinigkeit« (Leisch-Kiesl, 1996, S. 32). Und trotzdem Lust auf Linie. Mich mit der Linie, ihrem Wesen und ihrem Gefolge auseinandersetzen. HellDunkel einer Zeichnung. Disegno<sup>1</sup>.

Wer zeichnet, zeichnet auf. Er registriert Impulse, Ideen und/oder er/sie verfolgt ein Konzept. Kaum ein anderes Medium ist so spontan zu nutzen, ohne große Vorbereitungen und Kosten. »»With drawing you are in the present« sagt Kiki Smith. Für Nanne Meyer bedeutet Zeichnen »in der Zeit (zu) sein« (Thiele, 2009, S. 113).

So ist das Zeichnen auch Zeit rumkriegen, fleißig sein und diese sichtbar machen. Zeit verarbeiten. In der Zeichnung manifestiert sich die Zeit. Ein Begriff, der ja auch kaum greifbar ist. Aber eine lange Linie hat eine gewisse Dauer und dies ist sichtbar. Zeit wird vielleicht insbesondere in der Zeichnung nachvollziehbar und anschaulich.

Die Wahrnehmungspsychologie meint, dass für ein Erleben von Zeit die Wahrnehmung von Folge und Dauer wichtig sind (vgl. Paflik-Huber,

1996, S. 80 ff.). ~~Kunstwerke, die dieses Thema visualisieren sind selten Einzelwerke.~~ Und wie visualisiert man Zeit? Durch körperlichen Einsatz, durch mehrere Werke, Dauer der Linie. Länge. Der Punkt ist von kurzer Dauer. Punkt ist jetzt. Und jedes Jetzt ist schon ein Soeben beziehungsweise Sofort (ebd., S. 80 ff.).

Matisse sagte: »Zeichnen bedeutet Schärfung der Gedanken. Zeichnen ist Gedanken-Schärfung.« Die Hand des Zeichners folgt den Gedanken, reagiert ganz unmittelbar auf Erlebtes und bestenfalls »kann der aufmerksame Betrachter die Spuren des Denkens auf dem Papier erkennen« (Haase, 2009, S. 91). So kann man in Bildern denken. Anschaulich wird dies, wenn man an die Aufzeichnungen der Naturwissenschaftler denkt und bei den Schreibzeichnungen von Beuys (ebd., S. 105).

Zeichnen ist somit alles für mich. Mit dem Zug durch die Landschaft fahren, Linie. Wege gehen, Linien ziehen. Zittern, Linie mit Haken. Eine Sekunde, ein Strich. Schreiben, Tippen und dann das Grau auf dem Papier, Zeichnung mit Sound, da ich ja die Schreibmaschine nutzte, dieses alte Schätzchen. Um meine Zeichnung zu erforschen, um meine Linie zu erhalten, meine Ausdruckssprache zu erweitern, muss ich nicht selten meine und deine visuellen Korrektive ausschalten. Augen zu und durch. Nachtzeichnen, Fahrtenschreiber. Schichten. Ein erfundenes Regelwerk zum Zeichnen. Erweiterung der Linie und ihrer Möglichkeit. Hinterfragen des Vorhandenen, Offenheit für Neues.

Ich stehe vor dem Papier in meinem Raum, weiß nicht was. Ich beginne ohne Ziel, ohne Bild vor den Augen. Offen. Ich folge meiner Hand und dem Denken, zeichnend. Ich reagiere auf den Strich, auf die Erinnerung und auf die Musik, die aus dem anderen Atelier dringt. Ich mag sie nicht. Dann wieder nichts, nichts wissen, wie darstellen? Alles zeitgleich. Mal sehen, wohin es mich führt. Lust auf eine dicke, fette Linie. Auf ein Gekritzelt, auf ein Geräusch. Auch keine Lust. Mir fällt das komische Rotbraun ein, als ich das Blut im Keller bei Oma rührte. Schlachten. Dieser Geruch. Eine neue Schicht muss her. Dann die Frage, ob es legitim ist, so zu arbeiten. O.k., ich hüpfte noch mal auf und ab und sehe mir die Linienfolge an. Und jetzt ein Selbst. Mit Lippenstift. Bin ich das? Was bilde ich mir ein?

Auf dem Papier ein »experimentierendes und provozierendes Erproben; eine Aufmerksamkeit auf Vorgefundenes und zeichnendes Erkunden; Überarbeiten als Akzentuieren und Bedecken; und schließlich die Arbeit am Bild« (Leisch-Kiesl, 1996, S. 30).

Ich thematisiere das Zeichnen, das künstlerische Tun an sich, auf dem Papier, mit mir. Künstlerische Reflektion darüber, ob es mir überhaupt legitim/erlaubt ist, eine Künstlerin zu sein. Mit Bezug auf mein Eingangszitat: Was heißt es denn, Künstlerin zu sein? Was muss ich leisten? Welchen Erwartungen entsprechen? Wie werde ich vor allem meinen eigenen Vorstellungen gerecht?

Künstlerin sein; eine Identitätskonstruktion. Ich finde das nicht einfach und stelle die Künstlerfigur, einschließlich meiner, in Frage. Darf ich Künstlerin sein, ich bin doch so träge und so oft nun auch nicht im Atelier? Bin keine manisch Arbeitende. Da habe ich wieder etwas mit Cy Twombly<sup>2</sup> gemeinsam. Na ja, ist ja alles schon gewesen, aber auch ich kann beileibe das Rad nicht neu erfinden.

Zum Glück haben die Dekonstruktionen des Künstlermythos im 20. Jahrhundert die mit dem Geniemodell verbundenen Stereotypen infrage gestellt. Haben traditionelle Künstlerbilder aufgewühlt und transparent gemacht (vgl. Knapstein, 2008, S. 11). Also liegt meinem Tun die Infragestellung dieses Geniemodells und des bewusst steuernden Künstlersubjekts in der Philosophie, in der Psychoanalyse und der Kunst des vergangenen Jahrhunderts zugrunde.

Und mir geht es um das Ausschalten beziehungsweise in Frage stellen des *kontrollierenden Auges*, des diskriminierenden Intellekts.

[D]as Auge, das ist die Vernunft, die Evidenz, die Empirie, die Wahrscheinlichkeit, die Kontrolle, die Koordination, die Imitation; als exklusive Kunst der Schau war unsere gesamte Malerei einer repressiven Rationalität unterworfen (Barthes, 1983, S. 16).

Die Lösung vom erkennbar Gegenständlichen setzt das Korrektiv des Betrachters und meins außer Gefecht oder lahm. Und hier beziehe ich mich gerne auf einen Text von Susan Sontag: »Gegen Interpretation: ›[...], dass die Überbetonung des Inhaltsbegriffs das ständige, nie erlahmende

Streben nach Interpretation mit sich bringt« (Sontag, 2003, S. 13). Und dieses Streben sei dem eigentlichen Erleben des Bildes vorgesetzt und verhin-dere jede Aktivierung der eigenen Sinne und das »sich auf diese verlas-sen können« im Bilderleben. »Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst« (Sontag, 2003, S. 22).

Gut. Mit der Zeit entstand mein eigenes Zeichenrepertoire mit dem Charakter persönlicher Notizen. Mir reicht die Zeichnung, das Gestische. Voller Thema. Das muss man doch sehen. Es ist der Versuch mittels der Linie das unmöglich Darstellbare darstellen zu wollen. Und oder Aber: Ich gehe erst gar nicht davon aus, dass dies funktionieren könnte und muss mich so auch nicht abmühen, dies zu schaffen. So muss die ungegenständliche Zeichnung nicht schwerer verständlich sein, als die gegenständliche.

Ein Verständnis hängt vielmehr von dem Grad des Übereinstimmens in Einsatz und Lesart einer Sprache der Zeichen ab, die we-niger mit intellektuellen Konventionen über Realismus und Abs-traktion zu tun hat, als mit Übereinkünften der Sensibilität (Haa-se, 2009, S. 94).

Ähnlich wie Twombly (vgl. Leisch-Kiesl, 1996, S. 159) konzentriere ich mich beim Zeichnen thematisch auf den Vorgang des Zeichnens, mache ihn zum Bildthema. Denken in Bildern. Vertraue hierbei auf die eigenen Mittel und Möglichkeiten der Zeichnung und spicke das Ganze dann mit meinen Themen: Selbst/Erinnern/Zeit/Geschichte; durchzogen mit linki-schen Kommentaren zum aktuellen Zeitgeschehen. Immer präsent: die Dialektik des Augenblicks, des Lebens. Meine Vorgehensweise ist es eben-so. Oder eher ambivalent?

Erscheinen und Verschwinden. Wunder der Zeugung versus Unfrucht-barkeit der Wiederholung, Erhöhung des Lebens, Furcht vor dem Leben. JA, NEIN. Weder das eine noch das Andere. Es ist nicht Tod noch Leben, es ist die Geste, das Gekritzelt. Der Moment (vgl. Barthes, 1983, S. 19).

Beispielhaft möchte ich mich auf die Arbeit von Twombly und noch stärker auf den Text *Cy Twombly. Non multa sed multum* von Roland Barthes beziehen, der für mich von großer Bedeutung im Verstehen mei-

nes Zeichnens war und ist. Doch stimme ich Leisch-Kiesl (1996) zu, wenn sie in einer Gegenüberstellung der Arbeiten Arnulf Rainers und Twomblys schreibt, dass Twombly schon in einer »gewissermaßen vornehme(n) Zurückhaltung« wuchtige Themen wie Sexualität oder Aggression bearbeitet. Und so setze ich gleich voraus, dass ich nicht so ruhig und friedfertig arbeite, wie Barthes es über Twombly schreibt.

Er behauptet seine Arbeit enthalte keinerlei Aggressivität (Barthes, 1983, S. 32).

Twombly wird als derjenige beschrieben, der in seinen Bildern »wie Treibgut all das versammelt, was auf einer Leinwand bisher nichts zu suchen hatte: Geschmiertes und Beiläufiges, sexuelles Gekritzel, zielloses Kleckern und technische Berechnungen, Zahlenkolonnen, wie sie Handwerker auf Wände kritzeln« (FAZ, 2005).

Ein Schriftmaler (Barthes, 1983, S. 22), dessen Bilder an die ersten römischen Graffiti erinnern, diese bemalten Hauswände und Mauern. In Schichten wieder und wieder mit Botschaften, Farbschichten, Überlagerungen, Spuren und kleinen Zeichnungen versehen. »Rom war wie das, was Twombly zeichnete und malte: Ein Labyrinth aus Spuren und Überlagerungen und halbverschwundenen Botschaften, eine überhitzte Projektionsfläche und ein Filter, in dem sich der Schmutz und die Abfälle und die flüchtigen Dinge gefangen hatten, bevor sie verschwanden« (FAZ, 2005).

Twombly rückt das Beiläufige und Untergründige ins Bild. Barthes schreibt, dass Twombly die Leinwand bekritzelt, mit einem Gewirr von Linien, Gesten nutzt, die die Materie des Strichs aussagen und die Leinwand beflecken. Ein Geschmier. Spuren von Farbe oder Bleistift, oder irgendwas. In Schichten. Überdecken und doch bleibt Untergründiges sichtbar. Leicht sichtbar. Als stecke keine Absicht dahinter. Eine »subtile Dialektik«: als ob Twombly sich vermalt hätte, etwas verpatzt hätte. Übereinandergelegte Patzer (vgl. Barthes, 1983, S. 68f.). Ein Palimpsest<sup>3</sup>. Eine kleine Kritik am bestehenden Anspruch?

~~Und ich verstehe, dass es der Abfall ist, der einem das Wesen der Dinge näher bringt. Das Gelebte. Nicht die Hose auf dem Bügel, sondern die, die nach einem gelebten Tag zerknüllt am Boden liegt.~~ Twombly macht es sich zum Thema, Spuren zu legen und verschwinden zu lassen.

Linie: Das Gewirr, das Geschmier, die Schlamperei. Die Linie (vgl. Barthes, 1983, S. 9).

Mich interessiert, was Barthes über das Arbeiten von Twombly sagt. So nutzt er alle vorhandenen Möglichkeiten der Zeichnung, einschließlich der Schriftlinie. Schrift ist Zeichnung, und zugleich ist die Zeichnung auch ebenso immer schon Schrift, denn auch sie wird zwangsläufig vom Betrachter gelesen.

Und so sind die Arbeiten von Twombly mit ihrem gestischen Gebrauch von Schrift, Zeichen und Symbolen Anspielungsfelder. Es wird etwas gesagt, um eine andere Reaktion heraushören zu lassen (vgl. Barthes, 1983, S. 8).

Paradoxerweise schließt nun gerade das Vage alles Rätselhafte aus; das Vage geht nicht mit dem Tod zusammen; das Vage ist lebend (Barthes, 1983, S. 10).

Zeichnen ist assoziieren, erinnern, spielen. Geschichte neu schreiben, Geschichten schichten. Das unmittelbare Jetzt wird auf dem Papier mit dem Gestern und Früher zusammen getan, neu sortiert. Zeitgleich was aktuell kommt, wahrgenommen, fest gehalten. Klären, klären. Erinnern, erinnern. Festhalten, dokumentieren. Ein Spiel, ein Versuch, ein So-tun-als-ob. Mit den Betrachtern, mit dem Ahnen.

Wenn ich zum Beispiel an großen Schichtenbildern arbeite, gebe ich während des Zeichenprozesses immer wieder schon Vorhandenes auf, indem ich eine Schicht über die andere lege. ~~Ich schichte, es geht mir ja um das Zeichnen an sich, habe ich auch gesagt.~~ Und entscheide mich gegen bestimmte Bildzustände. Radikal. Verberge und verstecke. Lasse verschwinden. Es ist manchmal gar nicht so einfach, sich konsequent für ein Übermalen zu entscheiden. Doch ich will nicht daran hängen. Ich mag die Vorstellung, dass ich was weiß, was der Betrachter nur ahnt. Das fertige Bild ist schon wichtig, doch viel wichtiger sind der Prozess des Tuns und das Dokument, der Beweis. Leisch-Kiesl schreibt zu diesem Aspekt des Arbeitens bei Arnulf Rainer:



Das wüste Neben- und Übereinander [...] lässt sich wohl am ehesten als Bildattacke charakterisieren. Dieses erprobende Destruieren und destruierende Erproben führt in eine gewisse Pattsituation, in der alles versucht und nichts gewonnen scheint (Leisch-Kiesl, 1996, S. 45).

Ein Zustandsgefühl, welches mir sehr bekannt ist. Weiter schreibt Leisch-Kiesl, dass dann aber gerade das Ende des Bildes, welches sich als Werk präsentiert und auch dem Betrachter als Werk präsentiert wird, eine Menge Fragen aufwirft. Vielleicht gerade, weil es eine gewisse Ratlosigkeit hervorruft. Dies, so Leisch-Kiesl, sei ein Nullpunkt, der alle Fragen nach der Kunst beherbergt, so wie Barthes vielleicht von dem Potenzial des Vagen schreibt.

Körperlichkeit ist in meinen Bildern spürbar. Mithilfe des eigenen Körpers werden die Themen abgehandelt, die eigene Position ausgelotet. Hinter jedem Strich steht mein Körper. ~~Linie ist energon!~~ Doch mein zeichnender Körper wird niemals der deine sein. Mein Strich bleibt meiner, meine Linie meine. Aber es ist mein Körper, der den Körper des Betrachters verführt, entführt oder entsetzt. Das, was unnachahmlich in der Zeichnung ist, ist der Körper, die Körperlichkeit in der Linie. Individualität (vgl. Barthes, 1983, S. 26).

Meine Arbeiten sind selten ideell. Die Erinnerung, das Erlebte, der Tag wird »totales Zeichen«: der Zeit, der Kultur, der Gesellschaft. Die Eindrücke bleiben, vage übereinander gelegt. Das Auswischen, um es zu lesen. Es geht um die Zeit als Beweis! Ich war fleißig (vgl. ebd., S. 19).

Ich bin tief geprägt von den archaisch anmutenden Abläufen einer bäuerlichen Herkunft. Bilder, die sich mir ins visuelle Gedächtnis brennen, Gerüche, die mir von intensiver Begleitung sind und Geschichten.

Die Geschichten einer Familie, der alten Heimat. Geschichten vieler Generationen, von Frauen und Männern. Geschichten mit ungeheurer Wucht, im eigenen Kopf lustvoll und leidvoll ausgemalt. Geschichten der Gebäude. Dramatische und die ganz einfachen. Bilder. Der frische Honig, der mir über die Hände fließt. Dabei gehören Erinnerungen zu dem Unzuverlässigsten, was es gibt. Fragmentarisch. Es passieren zu viele Fehl-

leistungen beim Erinnern, trotzdem machen sie uns zu dem, was wir sind. Erinnerungen sind behilflich bei der Bildung des Selbst. Das Bild der eigenen Identität wird durch sie gespeist (vgl. Assmann, 2000, S. 21 ff). Grundlage der Identität.

Das Erinnern ist ein ganz wesentlicher Aspekt meiner Arbeit, meines Arbeitens. Und die »Zeichnung hat einen wichtigen Anteil an der Erneuerung des Gedächtnisses, in dem sie die festgezogene Grenze zwischen dem Erinnerten und Vergessenen infrage stellt und durch überraschende Gestaltungen immer wieder verschiebt. Zeichnen ist erinnern« (Thiele, 2009, S. 118).

Nur ein kleiner Anteil unserer Erinnerung ist sprachlich aufbereitet und bildet das Rückgrat einer impliziten Lebensgeschichte. Der Großteil unserer Erinnerungen schlummert in uns und wartet darauf, durch einen äußeren Anlass »geweckt« zu werden. Dann werden diese Erinnerungen plötzlich bewusst, gewinnen noch einmal eine sinnliche Präsenz und können unter entsprechenden Umständen in Worte gefasst und zum Bestand eines verfügbaren Repertoires geschlagen werden (Assmann, 2000, S. 21).

Der Betrachter wird mit einem Teil »persönlich und überindividuell erlebter Geschichte« (Thiele, 2009, S. 111) konfrontiert.

Durch die Schrift, das Gekritzelt, die Andeutungen verlange ich dem Betrachter ab, dass er mein Bild mit den Augen und den Lippen »durchquert« (vgl. Barthes, 1983, S. 8) und mit diesem arbeitet. Im Akt des Lesens und Interpretierens nimmt die Arbeit Gestalt an. Auch mit den Fährten, die ich lege. Spuren, mit denen ich den Betrachter einen Moment führe und dann stehen lasse. Ganz bewusst im Vagen. Doch das Vage ist spannend, es lebt. Ich spiele mit den Anspielungen. Ganz bewusst. Ich sage etwas an, um etwas anderes im Betrachter herauszuholen. Der Betrachter beginnt das Bild in einer Art Lesevorgang zu entziffern und es bleibt doch eine Idee im Kopf des Entziffernden. Repräsentation: Vergewärtigung von nicht unmittelbar Gegebenem in der Vorstellung. Die fertige Zeichnung ein Anspielungsfeld (vgl. Barthes, 1983, S. 8), das eine Auseinandersetzung im Betrachter provoziert/ evoziert.

Und nicht nur im Betrachter. Ich muss mich mit dem Abgebildeten ja auch auseinandersetzen.

Sind die aufs Zeichenpapier gesetzten Worte einmal entziffert und gelesen, lässt sich der erste Eindruck, in dem der Schriftzug dem Auge noch ohne unmittelbare Bedeutung gegenübersteht, kaum noch wiederholen. Der Versuch des Lesens, der Interpretation ringt hier mit der Materialität der Zeichnung, ein Konflikt (<http://parapluie.de>, 2011).

Bei Leisch-Kiesl finde ich etwas über das Schichten geschrieben, was mich interessiert:

Nicht die Geste per se interessiert ihn [Arnulf Rainer], sondern mit deren Hilfe die Erprobung des Bildes. Er operiert mit einem Abtasten zunächst, um dann in einem Gewühl und Geschmiere zu enden. Darin bildet sich eine konstitutive Mehrschichtigkeit, die etwas Undeutliches und Unbestimmtes, möglicherweise Unbestimmbares birgt. Die zunächst erprobenden, dann impulsiven Angriffe auf den Malgrund intendieren sicher erneut ein Sprengen und darin Überschreiten des Konventionellen. Gesucht wird das (Noch-)Nicht-Dargestellte, Nicht-Darstellbare – doch nicht, um es in das Bewusstsein einzuholen, sondern um einen Fingerzeig zu geben (Leisch-Kiesl, 1996, S. 44).

Tja. Und ich?

Immer wieder ist das Papier der Grund für – vgl. Barthes in Bezug auf D. C. Winnicott – ein *play*, ein *playing*, ein sich frei entfaltendes Spiel (Barthes, 1983, S. 30): »Kulturelles Erleben ist lokalisiert in einem schöpferischen Spannungsbereich zwischen Individuum und Umwelt [...]. Dasselbe gilt für das Spielen. Kulturelles Erleben beginnt mit dem kreativen Leben, das sich zuerst als Spiel manifestiert« (Winnicott, 2002).

Plato und Sartre vertreten, dass der Mensch im Vollbesitz seiner Würde ist, wenn er spielt und Plato schlägt vor, das Leben als Spiel zu Leben. Das Spiel schließt den Ernst nicht aus und hat mit sei-

nem ›so tun als ob‹ viel mit der Erprobung des wirklichen Lebens zu tun. Winnicott sagt, »dass das Kind oder der Erwachsene beim Spielen (und vielleicht nur beim Spielen) frei ist, um schöpferisch zu sein«. Das Spiel und die Kunst bestehen aus kreativen Prozessen, dem Aufgehen im eigenen Tun (Schulte, 2009, S. 87).

Das Schichten; ein wesentlicher Teil meiner großen Arbeiten. Das Übereinanderlegen von Zeichnungen in einem Bild, auf einem Grund. Auch im Gedächtnis überlagern sich die Erinnerungen und Eindrücke. Palimpsest. Bild und Schrift vereinen sich in der sichtbar gemachten Reflexion des künstlerischen Schaffensprozesses.

Und sonst?

Wenn ich zeichne, mich ans Blatt begeben, habe ich ehrlich kein Ziel, kein fertiges Bild vor Augen, manchmal höchstens eine kompositorische, farbliche Ahnung, manchmal eine grobe Idee, worum es sich thematisch handeln soll. Das Bild ist fertig, wenn es fertig sein soll, manchmal ist es ein Datum, ein Termin eine Ausstellung, manchmal mein ästhetisches Empfinden. So, jetzt ist gut. Manchmal entscheidet die Lust auf ein neues Papier das Ende. Es dauert die Zeit, die es dauert. Arbeiten ist immer eine hoch aktuelle Reflexion. Das Abbild, wie ich mich mit dem Thema Kunst machen auseinandersetze. Das fertige Werk ist nicht wichtig.

Es geht nicht darum, das Produkt zu sehen, zu denken, zu kosten, sondern die Bewegung, die es dazu gebracht hat, wiederzusehen, zu identifizieren, oder gar zu genießen (Barthes, 1983, S. 16).

Ich kann es aufgeben, und doch macht es mich stolz. Geschafft. Ein Abbild, eine Abbildung von Zeit, meine Zeit, meine Spuren. Aber ich hänge nicht daran, ich tue einfach (vgl. Barthes, 1983, S. 35). Und doch bleiben sie.

Und noch eine Schicht.

Ich zeichne, um zu zeichnen. Immer wieder Selbstportraits und die großen Bilder, mit allem drauf. Zwei Meter zwanzig mal vier Meter. Agiere mich dann aus. In meinem Atelier, in der Kaserne. Groß und körperlich. Ich muss mich bewegen und zeichne zum Beispiel Kreise, bis mir die Arme schmerzen. Schicht für Schicht. Morgen dann vielleicht

kleine Striche. Alles kommt übereinander. Ja, ja. Ich gebe alte Schichten auf. Male oder zeichne drüber. Dramatisiere und empfinde doch. Nichts. Wie radikal ich manchmal mit mir bin. Warum die Kanne? Weil sie im Atelier steht und ich sie zur Hand habe. Warum das Selbstportrait? Weil ich es immer bei mir trage und doch etwas suche? Gegen Interpretation. Versage mich dem Eindeutigen. Zeit. Zeit wird auf den Bildern sichtbar. Zeit habe ich mir genommen. Du kannst doch so schön malen. Nein, will ich nicht. Schön ist der Strich, die Farbe. Was bleibt am Feierabend vom Tag? Unverständnis. Wut. Ja und Nein. Ruhe. Alleine vor der Wand. Es geht mir gut. So so. Ich habe Lust auf Farben und die Kombination mit den Strichen. Bin immer wieder überrascht, was entsteht und freue mich. Ich zeichne beständig. Auch nachts, wenn ich nicht schlafen kann. Manchmal sind es nur ein oder zwei Linien. Manchmal ist es ganz wenig. Ich bin nicht fleißig. Aber ich zeichne immer. Spuren hinterlassen. Hier ein Zettel, da ein Papier. Mich beschäftigen die Erlebnisse des Tages. Die Geschichten. Es sind meine. Manchmal reagiere ich im Bild, emotional. Ich spiele im Kopf mit ihnen. Eigentlich zeichne und male und reagiere ich sehr gerne. Ich bin langsam. Spinne rum und kämpfe auf dem Papier. Alleine kann ich alle Fragen nicht beantworten. Reagiere bewusst auf die unterliegende Schicht, auf den zuvor gesetzten Impuls. O.k. ich bin auch schnell. Manchmal habe ich zu wenig Zeit, bis ich vorbereitet bin, ist schon wieder Schlafenszeit. Ich spitze gerne Stifte an.

## ► Anmerkungen

- 1 Der Begriff *Disegno* durchlief in mehreren Etappen eine Entwicklung von der Bedeutung bloßer Zeichnung bis hin zu Erkenntnisvermögen oder Denken überhaupt.
- 2 Cy Twombly (\* 25. April 1928 in Lexington, Virginia) ist ein zeitgenössischer US-amerikanischer Maler, Fotograf und Objektkünstler und zählt zu den wichtigsten Vertretern des Abstrakten Expressionismus. (Quelle: WIKIPEDIA. Die freie Enzyklopädie. Stand: 01.05.2011).
- 3 Ein Palimpsest war ursprünglich eine beschriebene Manuskriptrolle, die durch Schaben oder durch Waschung gereinigt und dann neu wiederbeschrieben wurde. Wichtig dabei ist, dass die Spuren des vorherigen Textes oft noch erhalten blieben und mit modernen Techniken sichtbar gemacht werden können. Palimpsest-

tieren wird aber auch als Metapher für geistige und kreative Prozesse verwendet und das Gedächtnis selbst wurde als Palimpsest bezeichnet. »Unbegrenzte Aufnahme-fähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren« (Freud, 1968). (Quelle: WIKIPEDIA. Die freie Enzyklopädie. Stand: 01.05.2011).

## ► Literatur

Assmann, Aleida (2000). Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien. In Kurt Wettengl (Hrsg.), *Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (S. 21-27). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Barthes, Roland (1983). *Cy Twombly. Non multa sed multum. Weisheit der Kunst*. Berlin: Merve.

Bleyl, Matthias (2009). Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: Warum die Linie nicht wesentlich ist. *Kunstforum International: Zeichnen zur Zeit*, 196, 73-79.

Haase, Amine (2009). Das Unsichtbare hinter dem Sichtbaren. Die Linie denkt: Was Wirklichkeit in der zeitgenössischen Zeichnung bedeuten kann. *Kunstforum International: Zeichnen zur Zeit*, 196, 89-107.

Knapstein, Gabriele (2008). Das Künstlergenie – Ein Auslaufmodell? Dekonstruktionen des Künstlermythos in der Kunst seit 1960. In Museum für Gegenwart (Hrsg.), *Kult des Künstlers. Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden. Dekonstruktion des Künstlermythos*, 14, 6-12.

Leisch-Kiesl, Monika (1996). *Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen.

Nauman, Bruce (1996). Kunst, die eigentliche Tätigkeit – Ein Interview mit Ian Wallace und Russei Keziere. In Christine Hoffmann (Hrsg.), *Bruce Nauman – Interviews 1967-1988* (S. 102-117). Amsterdam: Verlag der Kunst.

Paflik-Huber, Hannelore (2009). Nur dieses jetzt ist | jetzt. Zeiterleben im Medium Zeichnung. *Kunstforum International: Zeichnen zur Zeit*, 196, 80-88.

Schulte, Rebekka (2009). *SUPER\_Vision. Kunst für Schurken*. Masterthesis. Universität Bielfeld.

Sontag, Susan (1982). *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer.

Thiele, Carmelia (2009). Räume der Imagination. *Kunstforum International: Zeichnen zur Zeit*, 196, 108-122.

Welsch, Wolfgang (1996). *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.

Wettengl, Kurt (Hrsg.). (2000). *Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Winnicott, Donald Woods. (2002). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EF33747A993FD46DBB948F7CB629036CB~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (Stand: 01.05.2011).

<http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/twombly/> (Stand: 25.04.2011).